

“Sonando flaute” o el salvaje renovado

Sobre periferia urbana, abyecciones aurales e intersubjetividades¹

Natalia Bieletto-Bueno

■ Doi: 10.54871/ca24ct63

“Léperos”, “pelados” y “nacos” en Ciudad de México; “rotos”, “cumas” y “flaites” en Chile, han sido términos peyorativos que el urbana sin marca utiliza para construir a su alteridad: un sujeto fuera de la norma –a menudo un indígena que migra del campo– y que no consigue adaptarse por completo a la vida urbana. El imaginario social de este sujeto lo asocia como habitante de las periferias urbanas, por lo que se le tiene por marginal y peligroso, tanto en lo material como en lo simbólico. En años recientes, el término “flaute” ha sido apropiado por representantes del género musical urbano trap chileno, quienes, pese a la carga negativa del término, lo usan para reivindicar una “sonoridad flaute” a la que recurren como estrategia de autoidentificación. Ejemplo de ello son las canciones “Sonando flaute” (Remix colectivo) (El Bai oficial, 2021), “Modo flai-te” (Colectivo) (DBS - Tema, 2023), “Le gustan los flaites” (El Joan y Celso el potente) (El Joan, 2023) o “Todos mis flaites” de El Jordan 23 (2023). Este capítulo está dedicado a debatir qué es lo significa

¹ Texto desarrollado en el seno del Núcleo Milenio de Culturas Musicales y Sonoras (NCS 2022_016).

“sonar flaute”, es decir, en qué consiste el fenómeno de apropiación tanto del mote como de su sonoridad asociada. Asimismo, se aborda el rol que juega la diada sonido/escucha en las dinámicas inter-subjetivas que han configurado lo flaute como una otredad inferior en el entorno urbano.

Tanto el tropo cultural del “naco” mexicano como el del “flaute” chileno, usados en la contemporaneidad, son actualizaciones del “pelado” y el “roto”, respectivamente. La analogía entre el roto y el pelado mexicano no es reciente, tal como lo demuestra la caracterización que en 1875 hizo Zorobabel Rodríguez² en el *Diccionario de Chilenismos* (en la que alude al roto como “una voz para designar a la jente [sic] de última clase, a la misma cuyos individuos son llamados cholos en el Perú, i [sic] léperos en Méjico” (1875, p. 427).³

Como se puede notar, este tipo de tropos culturales han aparecido en los imaginarios sociales de diversas culturas latinoamericanas a lo largo de la historia y se les denomina mediante una gran variedad de términos peyorativos. Como lo han demostrado tanto Roger Bartra para el caso del salvaje (1992) como Carlos Jáuregui para el caso del caníbal (2008), la aparición de estos seres incómodos se debe a mecanismos etnocéntricos de representación que operan como instrumentos de desidentificación y que son desplegados con fines de autodefinition. Como defiende Bartra, al reconocerlo como un tropo cultural y no como una entidad encarnada, el “salvaje”, en tanto personaje de la mitología europea, sirvió primero para establecer una línea civilizatoria y enseguida para ubicarse por encima de ella diseñando una alteridad inferior que habitara esa zona subordinada. Transculturados a las tierras colonizadas en el siglo XVI, los atributos del salvaje se trasladaron al mito del

² Zorobabel Rodríguez (1839-1901) fue un intelectual chileno nacido en Quillota, conservador en lo político y religioso, aunque de ideas liberales en lo económico. Escribió para la prensa, a través de la cual divulgó sus ideas en los ámbitos de la lexicografía, la educación, la literatura, la política y la economía. Fue una figura influyente en la construcción de la imagen del chileno y lo chileno en el extranjero, específicamente en España.

³ Sobre los cholos peruanos, ver el capítulo de Julio Mendivil en este mismo volumen.

caníbal, ficción que condensó todos los temores y ansiedades de los colonizadores (Jáuregui, 2008). Como también sostiene Eduardo Subirats (1994), el “ego conquiro” como condición subjetiva del impulso colonizador condujo indefectiblemente a la perpetuación de tales estrategias de alterización e inferiorización y de su uso al servicio de la empresa colonial. A la postre, este tipo de representaciones han sido construidas y reproducidas por actores sociales que encarnan lo que Nelson Maldonado Torres (2007) identifica como la “subjetividad colonizada”, independientemente de que sus cuerpos sean o no sean leídos como cuerpos racializados, o de cuál sea el territorio que se busca colonizar.

Mi interés por tales dinámicas se inserta en una línea de trabajo que he desarrollado en años recientes y que cuestiona cómo la experiencia de habitar un territorio permite desarrollar sensorialidades que tienen incidencia en las construcciones intersubjetivas (2015, 2017, 2018, 2019, 2021a, 2021b). El focus de análisis lo constituye el rol del sonido y sus procesos de escucha en la construcción de la dicotomía urbano/rural, así como en la elaboración de los imaginarios de las personas que habitan uno y otro territorio. Lo anterior, porque son tales imaginarios sobre los que eventualmente se justifican tanto el despojo territorial como la segregación urbana. Mi búsqueda reside en reinterpretar las tensiones entre lo urbano y su otro con sus dicotomías asociadas y lo que esto implica en términos de las construcciones intersubjetivas, en momentos y lugares específicos. Esta reflexión moviliza preguntas tales como: ¿qué pasa cuando la experiencia aural urbana se desarrolla en las zonas periféricas de la ciudad?, ¿cómo se simboliza dicha experiencia y cómo se contestan sus implicaciones?, ¿cómo es que los mecanismos de marginalización se activan, perpetúan o contravienen a partir de lo acústico/aural?

La presencia del supuesto sujeto marginal en el territorio urbano es especialmente significativa, porque ella tensiona el sistema que produce polaridades ficticias y evidencia las asimetrías sobre las cuales dicho sistema se erige. Así, la oposición de la idea de

centralidad vs. periferia urbana permite construir representaciones geográficas que estructuran experiencias de vida, al tiempo que (des)legitima presencias y justifica políticas públicas que merman o condicionan las posibilidades de participación social. En este derrotero, las formas de sonar en el espacio público –sus normativas (explícitas o tácitas) y los desacatos a aquellas– permiten escuchar formas de agenciamiento sónico (LaBelle, 2018) ejercidas por sujetos marginalizados a partir del habla, del sonar, de los gustos musicales o de sus prácticas de escucha. En el caso de este capítulo, buscaré interpretar cómo el sonido flaute –música, habla, voz, ruido– participa en la construcción y contestación de la noción de la periferia urbana, de lo urbano como instrumento de ideologización y de los límites de la urbanidad como frontera de exclusión.

Para tal fin, recorro a la aproximación de los estudios de auralidad, los cuales proponen acercarse a “prácticas de escucha mediadas y no-mediadas que construyen percepciones y maneras de entender la naturaleza, los cuerpos, las voces y las tecnologías, en momentos y lugares particulares” (Ochoa y Minsk, 2021, p. 24).⁴ Dos conceptos clave servirán a esta tarea: “abyección aural” (Alegre, 2021) y “ensamblaje de escucha” (Ochoa Gautier, 2014). Lizette Alegre identifica que las “abyecciones aurales” son todas aquellas marcas audibles de lo diferente y que [la ideología dominante] escucha como feo, inferior, diferente, [como] resto de lo inteligible, lo audible, lo legítimo” (Alegre, 2021, p. 11). Entonces, siguiendo a Mario Rufer (2012) en su propuesta de que la escucha se practique como una toma de postura política, Alegre propone la “escucha híbrida” para aproximarse a una interpretación de cómo se configuran los mecanismos de marginalización y exclusión desde las prácticas sónicas y los saberes aurales. La finalidad es comprender los sistemas complejos que marcan una entidad sonora, o los sujetos que producen el sonido, como ilegítimos, marginales, vulgares. Respondiendo a esta invitación a una “escucha híbrida”, presto oídos a cómo

⁴ La traducción es mía.

es que se configura el sonido asociado a lo flaute, lo marginal, lo peligroso y cuál es su función en los procesos de marginalización socioterritorial en una ciudad cuya segregación es tan conspicua como lo es Santiago de Chile. El segundo concepto del que echaré mano es el de “ensamblajes de escucha” propuesto por Ana María Ochoa Gautier, que alude a procesos “mutuamente constitutivos y transformadores” de quién suena, lo que suena, quién escucha y lo que se escucha” (Ochoa Gautier, 2014, p. 22).

Del tropo al ícono popular

Tanto el término “pelado” como “roto” fueron utilizados en México y Chile respectivamente desde el siglo XIX, pero fue durante las primeras décadas del siglo XX cuando la presencia de estos personajes urbanos marginales se hizo más frecuente –si no acaso omnipresente– en múltiples producciones culturales tales como novelas y crónicas urbanas, teatro, literatura, cómics y, más adelante, en el cine. Así, en la novela *El roto* (1920), Joaquín Edwards Bello hace una representación paralela del sujeto popular y de los barrios marginales de Santiago en el siglo XX, entendiéndolos como indisociables. En tanto, el autor mexicano Carlo Rivas Larrauri, autor del poemario *El arrabal* (1930), representó el habla del urbano marginal de Ciudad de México, que ya venía en proceso de cristalización gracias a la revista musical y que luego se consolidó con la industria del cine.

La raigambre picaresca de ambas figuras resalta su capacidad para burlar las normas dominantes y así, aunque de manera velada, criticar el sistema opresivo del que son objeto. En tales casos, el uso del término en diminutivo (“rotito”, “peladito”) intenta domesticar el carácter corrosivo del personaje reconvirtiéndolo en un objeto cómico que luego fue asimilado por la industria del entretenimiento. El caso paradigmático de Cantinflas en México, o la buena acogida que tuvo en Chile el personaje de Don Ramón, de la

serie *El Chavo del 8*, son buenos ejemplos de lo anterior. Tal como lo señala Bishnupriya Gosh (2005), tales representaciones no son sino asimilaciones estereotípicas de sujetos que, esquivos a la comprensión de quienes encarnan la ideología dominante, deben ser reducidos a íconos populares para poder ser aprehendidos primero y asimilados después.⁵

Imagen 1. Tira cómica “Las vaciladas de Chupamirto” (1927) de Jesús Acosta, diario El Universal



Fuente: Morales (1982).

⁵ He desarrollado este argumento con mayor detalle en Bieletto-Bueno (2019).

Imagen 2. Juan Verdejo, Revista Topaze (1931)



Fuente: Salinas et al. (2011).

Imagen 3. Cantinflas (1938)



Fuente: Covarrubias (1938).

Sobre lo que me interesa llamar la atención es el modo en que, por un lado, el estilo del naturalismo literario de muchas novelas costumbristas como *El Roto*, de Edwards Bello, y por otro, el cientificismo de ensayos sobre las identidades nacionales, como *El Perfil del Hombre y la Cultura en México* (1952), del mexicano Samuel Ramos, siembran la suposición de que estos personajes son una realidad; y que tales relatos no son meras representaciones de los intelectuales de la época, sino “documentos históricos” que analizan tipos sociales existentes en la sociedad. Me interesa en las páginas siguientes problematizar tales suposiciones de veracidad y contestarlas con la hipótesis de que tales tipos no existen sino como mitos y que es justamente en tal naturaleza mítica en donde reside su eficacia como instrumentos de estructuración simbólica.

Desde la perspectiva de la psicología analítica, Carl Gustav Jung definió que los arquetipos son “imágenes arcaicas constitutivas del inconsciente colectivo” que se materializan en forma de mitos y que se expresan en diversas instancias de interacción social (Papadopoulos, 2007). Siguiendo con mi argumento de que tanto el pelado como el roto son actualizaciones del mito del salvaje, me parece que su insistente aparición tanto en los discursos intelectuales como en la cultura popular puede ser interpretada como un reflejo de las ansiedades del momento en el que se reactivaron. Durante las primeras décadas del siglo XX, tanto México como Chile atravesaban procesos internos de modernización urbana. Se trataba de una época en que, a nivel internacional, la idea de ciudad sirvió como un instrumento ideológico para proyectar los principios civilizatorios eurocéntricos y aplicarlos a las sociedades coloniales y poscoloniales.⁶ Así, pues, para las autoridades de la época era especialmente importante que los indígenas presentes en la ciudad fueran

⁶ Esta ideología se instrumentalizó mediante el modelo que el urbanista Georges-Eugène Haussman implementó en París y que fue importada a México vía el régimen tecnócrata del presidente Porfirio Díaz (1874-1910), y a Chile vía el intendente Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875), durante el periodo del presidente Federico Errázuriz Zañartu.

asimilados dentro de las normas aceptables de urbanismo y civilidad que el pensamiento burgués dictaba, algo que no siempre ocurrió. De tal suerte, las aprehensiones por los pelados y rotos parecen haber sido respuestas afectivas al acelerado proceso de migración interna del campo a la ciudad. Carlos Monsiváis, por ejemplo, sostiene que el pelado es “una figura contra-cultural que cuestiona el clasismo de la sociedad mexicana: es la sombra omnipresente de una pobreza inmanente, lo que compromete el *statu quo* de una nación que insiste en concebirse a sí misma como moderna” (Monsiváis, 1997, p. 88). Por su parte, sobre el roto, Salinas Campo indica que fue “un recurso cómico y carnavalesco ante el mundo de la modernización burguesa” (Salinas Campos, 2006, p. 75).

Y si bien la omnipresencia de pelados y rotos en cómics, literatura y en la cultura popular en general incrementó la visibilidad de los cuerpos indígenas en la ciudad, también fue ocasión para que, en el contexto de intensa modernización, estos cuerpos racializados fueran leídos como “ilegítimos” o cuando menos “ajenos” a un creciente entorno urbano que tanto los grupos gobernantes como las élites prefirieron imaginar como blanco, cuando no abiertamente lo blanquearon.⁷ Es importante destacar que uno de los más perniciosos legados del orden colonial racista en América Latina es que los procesos de racialización de los cuerpos responden a dinámicas de poder que tienen profundos efectos intersubjetivos.

⁷ El borramiento de lo indígena en México pasó por campañas de blanqueamiento de las conductas y la imagen de los habitantes urbanos, por ejemplo, a través de la indumentaria y las prácticas de ingesta de determinados productos. Con ello los grupos gobernantes proyectaron su aprehensión por lo que entendían como el “mejoramiento” de la imagen de la ciudad, mostrándola como “más civilizada”. La prohibición de indumentarias asociadas a los grupos indígenas en el espacio público del centro de la ciudad dio paso a las denominadas “campañas de pantalonización” que consistieron en vetar el uso del calzón de manta de algodón que portaron los campesinos durante gran parte del siglo XIX, promoviendo su sustitución por pantalones de lana a la usanza occidental. Con ello se suponía que se lograría una mayor integración de los indígenas al Estado nación (asimilación). Algo similar ocurrió con la estigmatización y luego prohibición del consumo de pulque, así como su paulatina sustitución por la cerveza. Ver Zárata Toscano (2009) y Reyna y Krammer (2012).

Y que tales subjetivaciones han marcado el ordenamiento socioterritorial, más incluso que la opinión o autopercepción de las personas que encarnan dichos cuerpos racializados.

En ese sentido, la autoadscripción o sentido de pertenencia a un grupo cultural suelen ser irrelevantes para que los procesos de racialización y etnificación ocurran. Se estaría hablando de lo que Linda Martin Alcoff ha denominado “identidades visibles”, según las cuales la presencia de determinados rasgos fenotípicos y su percepción por parte de quienes encarnan la ideología dominante han determinado las “infraestructuras materiales de la identidad” (Martin Alcoff, 2005). De manera análoga, Aníbal Quijano identifica que ha sido “la matriz epidérmica y patriarcal” de la cultura, y no las autoidentificaciones a grupos culturales particulares, la que ha determinado el ordenamiento sociosimbólico, territorial, así como la distribución del trabajo y su valoración en la cultura Latinoamericana.

Una de las evidencias materiales más perniciosas de tal ordenamiento es que determinados rasgos fenotípicos asociados a los grupos indígenas están mayormente distribuidos entre los sectores de menores ingresos, mientras que lo opuesto también ocurre: rasgos fenotípicos asociados a los caucásicos y europeos están mayormente distribuidos entre las capas de mayores ingresos de la sociedad. En consecuencia, las dinámicas de marginalización socioterritorial al interior de la ciudad también reflejan este legado de base racista. Entonces, en el contexto de construcción de Estado nación que varios países como México y Chile atravesaron durante las primeras décadas del siglo XX, la intelectualidad se empeñó en elaborar complejas representaciones discursivas de todo aquello que no lograba ser totalmente asimilado a la ideología de lo mestizo y, por extensión, a lo moderno/urbano. Y ya que de dichos discursos dependía la preservación de su posición social como ideólogos de la época, en ellos se enfatiza la supuesta inexorabilidad de la situación marginal de estos personajes, a quienes describen con sentida

condescendencia. Sobre el pelado mexicano, el ideólogo Samuel Ramos escribía en 1952,

El pelado pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el *desecho humano de la gran ciudad*. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de *naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso* porque estalla al roce más leve. Sus explosiones son verbales y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un *lenguaje grosero y agresivo*. Ha *creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo*. Es un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás, haciéndole creer que es más fuerte y decidido. Tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda. [...] De aquí una constante irritabilidad que lo hace reñir con los demás por el motivo más insignificante. El espíritu belicoso no se explica, en este caso, por un sentimiento de hostilidad al género humano. El “pelado” busca la riña como un excitante para elevar el tono de su “Yo” deprimido. Necesita un punto de apoyo para recobrar la fe en sí mismo, pero como está desprovisto de todo valor real, tiene que suplirlo con uno ficticio (Ramos, 1952, p. 54, subrayados míos).

Destaco en el texto las secciones sobre el habla y la peligrosidad del pelado, pues serán estos rasgos sonoros sobre los que se construye el imaginario en torno a la marginalidad de este ícono popular. Para Ramos, el pelado es un ínfimo deshecho urbano y su naturaleza explosiva se expresa verbalmente a través de un lenguaje grosero y agresivo. Así, el habla del pelado aparece como rasgo distintivo de su abyección. Distintos representantes de la musicología de corte poscolonial que han indagado sobre distintas formas de vocalización (Tomlinson, 2007; Bloechl, 2008; Ochoa-Gautier, 2014) han concluido que la escucha que de esas voces hacen quienes se sitúan en la posición del colonizador (quien encarna la subjetividad colonizada) recurre a este tipo de discursos y performatividades de la escucha a fin de construir una alteridad inferior que los ratifique

en la posición de control. Como demostraré a continuación, las actualizaciones de este tropo en el “flaite” chileno también se logran gracias a los discursos sobre cómo habla y cómo suena el flaite, y a cómo lo escucha aquel que desea desidentificarse con esa alteridad construida. Al mismo tiempo, busco ilustrar algunas exaltaciones de lo flaite a las que recurre el sujeto inferiorizado para adoptar, performar y parodiar tales representaciones.

El flaite

Por una parte, el discurso común que se desprende de la entrada colaborativa de Wikipedia indica que el término se refiere despectivamente a “personas de malas costumbres, socialmente inadaptadas, agresivas o con antecedentes penales”, y señala como características distintivas la “falta de civilidad”, “el carecer de urbanidad” y la inadaptabilidad social, así como su peligrosidad. De lo anterior se puede inferir la disputa simbólica en torno a lo que el pensamiento dominante [sobre]entiende como conducta legítimamente urbana. En tanto, el escritor chileno Fernando Villegas explica que “el flaite es agresivo, bullicioso, desprovisto de toda noción de jerarquía” (2009, p. 47), caracterización en la que se puede notar la insistencia en la altisonancia de la voz y la conducta del personaje aludido.

Otros formatos de producción audiovisual de la cultura popular también abundan sobre el tropo. Fabio Torres es un conocido *YouTuber* chileno, cuya fama fue lograda a través de la realización de breves e improvisadas encuestas a transeúntes y gente común, así como a figuras públicas y gente del mundo del espectáculo. Realizando preguntas curiosas buscó aproximarse a lo que la gente pensaba sobre temas polémicos y de actualidad, con los objetivos simultáneos de reflexionar y entretener. En su llamado *Blog del Fabio* (2014-2019) el conductor se lanzó a las calles de Santiago a preguntar a algunos transeúntes “¿Qué es para ti un flaite?” (Fabio x Asia, 2013).

Referencias depreciatorias como “piraña”, “ladrones”, “mierdas”, “come moscas” y “mal vestidos” fueron todas figuras peyorativas que usaron los entrevistados para marcar y construir la abyección de estos sujetos. Formas de marginalización e inferiorización se valen tanto de la apariencia física (fenotipo), como de la indumentaria, las conductas sociales, la voz y el habla. El flaute, entonces se define por su mal hablar, por su mal vestir y por su asociación con la población, es decir, con las zonas marginales urbanas. En tanto, respuestas como “algo que gasta espacio en el aire” o “son una plaga” refuerzan las ideas de Ramos de que este tipo de personajes son un “desecho urbano”. Una de las respuestas registradas ilustra con claridad cómo se entrelazan el territorio, el atuendo, la sonoridad y la escucha en tales procesos de marginalización urbana:

los flaites son los hueones que están todos los días en *la población* escuchando cumbia, con buzos Nike anchos, llamando la atención de la gente, que sepan que ellos *meten bulla*. Esos son flaites.

A mí no me gusta como hablan, ni como se visten, ni la música que escuchan, ni nada.

El “mal hablar”, “el acento”, “meter bulla”, así como la música que escuchan (cumbia y reggetón) y el modo en que la escuchan –en la micro y sin audífonos– son ejemplos de la abyección aural que despiertan entre quienes se desmarcan del odiado ser: “Que se pongan audífonos, porque su música estresa, sus celulares”.

En el video se puede apreciar la inserción de un meme que hace alusión a una hipotética campaña de gobierno que propone “regalar un audífono a un reguetonero” reiterando la evocación del ruido como índice de incivildad.

Imagen 4. Meme “Regala un audífono a un reguetonero”



Fuente: Celebremos la Muerte del Reggaetón (s.f.).

En *Annoying Music in Everyday Life* (2020), Felipe Trotta ha argumentado que las tensiones respecto de los modos en que se escucha la música evidencian las disputas por los territorios sónicos y sus agentes correspondientes: es decir, quiénes suenan, cómo suenan y por qué lo hacen de ese modo, contribuye a construir conocimiento sobre la vida privada y la pública (p. 106). Sobre las respuestas afectivas que la música indeseada provoca, Trotta indica que entender la escucha como un proceso dinámico

conduce a la idea de que la música molesta no es un objeto estático, sino una relación. El sentimiento de ser molestado por la música que uno no ha elegido nos pone en contacto con la presencia de otros que se materializan sónicamente a través de la música. Esta relación se escenifica en espacios donde la posición de quién escucha y quién tiene el control de las emisiones musicales es importante para determinar lo que constituye una molestia. Aquí la posición es entendida en un sentido amplio, tanto como posicionalidad física, cuanto como una posición de poder en dicho espacio (Trotta, 2020, p. 4, traducción mía).

Como se desprende de la cita, estas dinámicas socioterritoriales se valen de la valorización de los distintos géneros musicales y sus formas asociadas de performar su escucha. Entonces, al salvaje inferior se le condena a ocupar por siempre los márgenes del territorio que se disputa. En este caso la centralidad urbana, el espacio legítimo, tiene su alteridad en la *pobla*, es decir, en los barrios periféricos a los que el flaute supuestamente pertenece y a donde el discurso dominante les destierra. La eficacia de este tipo de dinámicas intersubjetivas reside en gran medida en las contestaciones que de sí mismo hace el supuesto sujeto periférico, pues ahí no solo se dirime su agencia sónica –que es en última instancia agencia social–, sino que, además, al llevar su supuesta peligrosidad al paroxismo del temor, se evidencian, por un lado, la naturaleza ficticia del tropo y, por otro, su fuerza simbólica.

A modo de demostración, me remito muy brevemente a ciertas producciones y figuras dentro de la escena denominada “género urbano chileno”. Me refiero específicamente a canciones y producciones audiovisuales en donde lo flaute ha sido apropiado como un emblema de identidad y en donde el marginal, el peligroso, el criminal –en suma, el salvaje contemporáneo– es desplegado para despertar el temor de los civilizados y desestabilizar así el *statu quo*. Como lo explicaría Erwin Goffman (1969), se trata de un caso en que la identidad deteriorada por efecto de una violencia simbólica estructural y sostenida en el tiempo se responde con la reversión del estigma en un emblema de identidad. La letra de la canción “Sonando flaute Remix” es ejemplo de lo anterior.

Si les digo que el amigo de mis enemigos no es mi amigo
Perdona, no olvido; por la población haciendo ruido
'Tamo' haciendo plata, 'tamo' haciendo efectivo
Mientras' más pela tiren, yo sigo
Sonando flaute por to'as las poblacione'
Pregúntenle a su baby quién es que se la pone
Si me ves brillando, pana, no te impresiones
Que pa'l Oriente se escuchan mis canciones

De la autoría de El Bai y luego reversionada en remix por un colectivo de figuras masculinas como el mismo Bai, Marcianeke, King Savage, Victor La Voz y Drako Mafia, y repleta de un dialecto urbano propio, esta canción se ofrece al público no solo como apología del flaute sino como una celebración de la supuesta condición de desadaptación social de este personaje urbano. Así lo sugieren al menos la declaración del consumo de drogas, de su protagonismo en los circuitos de tráfico de estupefacientes, de la jactancia de una sexualidad desenfrenada, así como de una desvergonzada objetivación de la mujer en plena cuarta ola del feminismo. A ello se suman conductas indeseables como el porte de armas, la ostentación de la riqueza y el éxito monetario resultado de los “negocios sucios”. Para provocar el terror del *establishment*, los supuestos mafiosos también afirman su presencia en una centralidad urbana que siempre les ha sido negada y celebran su infiltración en los barrios “bien”, que en el caso de Santiago de Chile es el sector oriente.

Y no se frustren, ustedes, cantante' en booster
Si hablan de flow, yo soy la persona ilustre
Chanteo tras chanteo, no se discute
Y ahora, cumbia 4:20 pa' que se tuten

Somos de la calle, solos nos pegamos
Nos conocen en la villa, nos conocen en el barrio
Auto', cadena', mujere' a diario
La poli' me busca, pero yo busco el escenario

Resulta elocuente que la infiltración sónica del territorio urbano se haga además a través de la cumbia, y más específicamente de la cumbia 4:20, “pa'que se tuten” (asusten). De acuerdo a algunas fuentes de prensa (Arias Fuenzalida, 2021), esta variante de cumbia es una combinación de cumbia y reguetón, creada bajo el efecto del consumo de marihuana; su sonoridad se caracteriza por “hackear el reggeatón con una cadencia cumbiera”. El término referencial ha sido acuñado por DT Bilardo, productor del cantante argentino

L-Gante, quien la defiende como “cumbia pa’l malianteo, pa’ los negros, del barrio pa’ barrio”.

Tanto la estrategia lingüística como la performática no son nuevas. Como decía Ramos del pelado: “ha creado un dialecto propio cuyo léxico abunda en palabras de uso corriente a las que da un sentido nuevo”. Por su parte, James Scott (1990) describió que los patrones de resistencia e insubordinación que despliegan los grupos oprimidos en una determinada estructura de poder crean un discurso secreto que no es únicamente discursivo, sino también conductual y que opera como una crítica al poder. Estos discursos se valen de mecanismos como el chisme, los cuentos populares, las teatralizaciones y la ambigüedad. Justamente, me parece que en el caso de la escena de música urbana chilena tal ambigüedad entre la realidad y la teatralización juega un papel relevante en la actualización del tropo del salvaje y por ende en la dinámica intersubjetiva que se establece con el supuesto civilizado. Es decir, los paroxismos performáticos, la exageración de la conducta indeseada así como del habla abyecta son por una parte los elementos que confieren veracidad al relato lírico y, por otra, dotan de autenticidad al cantante y portador del mensaje.

Sobre este tipo de conductas en la industria musical, Phillip Auslander (2006) ha argumentado que la *personae musical* se nutre tanto de una serie de elaborados procesos de mediación cuanto de un tácito acuerdo entre el cantante y sus públicos gracias al cual las identidades musicales logran ser performadas a través del sonido, como también visualmente (apariciencia de los músicos, su comportamiento físico, gestos e interacciones con el público). Tales mediaciones también incluyen elementos de la biografía del cantante. Un ejemplo de tal juego simbólico entre persona y personaje lo ofrece el cantante El Jordan 23, cuyos conciertos, apariciones públicas y videos, construyen las ideas entrelazadas del flaute, la marginalidad urbana, el criminal contemporáneo y el traperero, llevando su apreciación social al límite de lo permitido en términos estéticos, morales e incluso legales.

El Jordan 23 tiene una historia de asociación con el crimen por haberse visto involucrado en su adolescencia en una persecución policial que terminó con la muerte de uno de sus amigos. El relato que hizo del evento en el programa de entrevistas *La Junta*, transmitido por YouTube, opera como un campo discursivo que interpela a sus públicos y sirve como exégesis de su condición social limítrofe (La info Tu info, 2022). Esta condición es activada entre otros indicadores por la sonoridad de su habla, la que utiliza a menudo para resaltar una construcción propia de pertenencia a “lo flaite”, a la escoria urbana, a lo ilegítimo, a lo no aceptado. Si bien el mismo cantante no sostiene que el despliegue del “habla flaite” sea instrumental, sí es posible identificar que tal *performance* lingüística ocurre con mayor vehemencia en situaciones en que al ser entrevistado o dirigiéndose a sus públicos el cantante encarna la figura del maleante.⁸ Así, con su estética disidente y su habla ilegible, abyecta, El Jordan 23 abraza lo prescindible y lo monstruoso de la sociedad, sumando la simpatía de quienes se identifican con el tropo y deciden encarnar la abyección para el espanto de su alteridad constitutiva.

Recordemos que para Ramos el pelado es un sujeto “ficticio” y ocluido por sus propios complejos de inferioridad, “un animal que se entrega a pantomimas de ferocidad para asustar a los demás”, pues “tales reacciones son un desquite ilusorio de su situación real en la vida, que es la de un cero a la izquierda” (1952). Entonces, este tipo de canciones y formas de presentación escénica parecieran testificar sobre la condición de exclusión social de los protagonistas. Lo anterior invita a problematizar la ontología de la canción urbana como algo más que una mera ficción y propone la posibilidad de que también sea un testimonio a través del cual se simboliza la experiencia de marginalización social.

⁸ Como contraste se le puede escuchar realizando un tipo de habla más estandarizada y cercana a la entonación identificada como “típicamente chilena” en una situación de apoyo solidario y como benefactor de los damnificados por los incendios de Valparaíso en el 2024 (Meganoticias, 2024).

Sin embargo, cabe advertir sobre los riesgos de tomarse al pie de la letra tanto lo que dicen los discursos intelectuales cuanto lo que los intérpretes de las canciones parecieran decir sobre sí mismos. En algo concuerdo con Ramos: el pelado no tiene una “instancia real”, por lo que suple(menta) su valor mediante la elaboración de un personaje ficticio. Lo que me interesa destacar es que estas teatralizaciones arrojan datos sobre la afectividad de los protagonistas, sus tácticas para construir ciudad y las dinámicas intersubjetivas en dicho territorio. Justamente en virtud de su capacidad para la crítica social, este tipo de canciones y videoclips participan de un juego de ambigüedades en donde ficción y realidad, persona y personaje se entrelazan uno a otro en una trama que se solventa gracias a que hemos conferido históricamente a la música, y más específicamente a la canción, el poder de proponer mundos posibles. Lo que me interesa aquí es destacar aquellos gestos a partir de los cuales los mismos intérpretes reconocen su poder movilizador, no como los criminales caricaturizados que dicen ser y teatralizan, sino justamente como los músicos y agentes sociales en los que se reconocen y desde donde se enuncian. Ahí, en tales instancias y desde el escenario, el “flow” –concepto que destaca la capacidad creativa del artista–, la habilidad para rimar, la destreza para ponerle ritmo al verso y viceversa, operan no solo como criterios en la escala de valoración del género, sino además como poder agenciado para sonar y hacerse presentes, tanto en la ciudad como en la sociedad. Es así, sugieren los cantantes, como el marginal se torna “ilustre”.

Como lo indica Brandon LaBelle (2019), estas formas de “agenciamiento sónico” abren posibilidades de contacto, intercambio, conversación y negociación. En este caso, en juego están qué es y a quién corresponde el territorio urbano. Y entiéndase territorio no necesariamente como una extensión de área, sino como una praxis mediante la cual se disputa el derecho al uso y la representación de un espacio y sus recursos en donde se pueda desarrollar una identidad.

El ensamblaje de voz, lenguaje, sonido, música, mediaciones y territorios disputados configuran entonces de manera simultánea las ideas opuestas de periferia/centralidad urbana, así como la validación de las entidades sónicas que constituyen lo marginal (la cumbia, el habla flaute, el reguetón), y por ende ayudan tanto a la constitución simbólica de quienes lo hacen sonar (el supuesto salvaje) como de quienes lo escuchan con horror (el supuesto civilizado). Tal como lo indica Ana María Ochoa Gautier,

Estos ensamblajes implican una transducción mutuamente constitutiva (es decir, en dos direcciones) de nociones del sonido, así como de nociones de quien escucha, incluyendo también procesos potencialmente transformativos de inscripciones del sonido que interconectan modos de escucha (*listenings*) y entidades sonoras (*sounding objects*). Si tal interrelación entre escucha y objetos sonoros es intercultural –esto es, si ocurre entre seres considerados diferentes como ocurre en el caso de contextos coloniales– entonces tenemos un ciclo de transducciones en el que cada una de las entidades que escucha en este ensamblaje, genera sus propios procesos de transformación de la relación entre la noción de la entidad que escucha, la noción de la entidad que produce el sonido, y los procesos de (re)inscripción de tal escucha y del tipo de relación que se constituye en el proceso (Ochoa Gautier, 2014, p. 23, traducción mía).

Los complejos contextos sociales, geográficos, económicos e ideológicos en que se dan las condiciones para una determinada escucha no únicamente condicionan la recepción de ciertas músicas en el espacio público, sino también la aceptación social de las personas que las producen, practican y/o gozan. Lo que espero haber demostrado es que la oposición entre centralidad y periferia urbana no únicamente responde a un problema material de equipamiento urbano; además de ello, la dimensión simbólica de tal oposición está asociada a los saberes aurales que ayudan a construir la idea de territorio. La dicotomía entre centro y periferia, que en el caso de Santiago se construye como el sector oriente vs. la pobla, se expresa

a través de una serie de dinámicas de escucha y agenciamientos sónicos a partir de los cuales los sujetos practican el territorio y crean sus imaginarios asociados. Por otro lado, la capacidad de agencia sónica, de hacerse audible, está ligada a un conjunto de interacciones sociales y coconstrucciones musicales en donde antiguos tropos culturales de una supuesta inferioridad cultural se renuevan para definir quién sí y quién no tiene el derecho de ocupar la centralidad urbana. Las conceptualizaciones sobre lo “popular”, “el pueblo”, el “marginal”, son el resultado de intrincados entrelazamientos de sonido, habla, control del territorio, gustos musicales y usos de los cuerpos que a la postre se reterritorializan consolidando las jerarquías urbanas, así como las relaciones intersubjetivas entre quien escucha y quien produce el sonido indeseado.

Bibliografía

Alegre, Lizette (2021). Más allá de la abyección aural: hacia una escucha híbrida de la diferencia. En Lizette Alegre y Jorge David García (eds.), *Sonido, escucha y poder* (pp. 9-26). Facultad de Música: UNAM.

Arias Fuenzalida, Daniel (19 de octubre de 2021). ¿Qué es la Cumbia 420? Tres claves para entender el fenómeno. *Los Andes 140*. <https://www.losandes.com.ar/estilo/que-es-la-cumbia-420-tres-claves-para-entender-el-fenomeno/>

Auslander, Phillip (2006). Musical personae. *TDR/The Drama Review*, 50(1), 100-119.

Bartra, Roger (2011). *El mito del salvaje*. México, D.F: Fondo de Cultura Económica.

Bloechl, Olivia. (2008). *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Nueva York: Cambridge University Press.

Bieletto-Bueno, Natalia (2014). The Poor and the Modern City. Recognition and misrecognition of the Carpas Shows in Mexico City (1890-1930). *Mestre*, 43(1), 79-98.

Bieletto-Bueno, Natalia (2017). Noise, Soundscape and heritage. Sound Cartographies and urban segregation in 21st century Mexico City. *Journal of Urban Cultural Studies*, 4(1 y 2), 107-126.

Bieletto-Bueno, Natalia (2018). De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario. *Resonancias*, 22(43), 161-178.

Bieletto-Bueno, Natalia (2019). Construcción de la marginalidad de los músicos Callejeros: el Caso del “rey oh Beyve. *Cultura y Representaciones Sociales*, 14(27), 309-347.

Bieletto-Bueno, Natalia (2021). Street Musicians in Early Mexican Photography and the Making of the Urban Experience. *Music in Art. International Journal for Music Iconography*, 46(1 y 2), 140-160.

Celebremos la Muerte del Reggaetón (s.f.). Meme “Regala un audífono a un reggaetonero” [Post de Facebook]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/profile.php?id=100066444496412>

Covarrubias, Miguel (1938). Slapstick and Venom. *Theater and Arts*, 22(8), 586.

DBS - Tema (26 de enero de 2023). Modo Flaite. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=KOG1yvFPqu0&ab_channel=DBS-Topic

Edwards Bello, Joaquín ([1920] 2007). *El Roto*. Santiago: Editorial Universitaria.

El Bai official (16 de julio de 2021). Sonando Flaute Remix. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=dDmyEomiVGY&ab_channel=ElBaiofficial

El Joan (17 de marzo de 2023). Le gustan los Flaites. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=7-v3ckbGSrM&list=RD7-v3ckbGSrM&start_radio=1&ab_channel=ElJoan

El Jordan 23 (23 de marzo de 2023). Todos mis flaites. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=lFyxExUoAJY&ab_channel=ElJordan23

Fabio x Asia (6 de enero de 2013). ¿Qué es un Flaute? - Fabio Torres. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=gNiW26QsSUA&ab_channel=FabioTorres-Newfag

Goffman, Erwin (1969). *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu.

Gosh, Bishnupraya (2005). The Subaltern at the Edge of the Popular. *Postcolonial Studies*, 8(4), 459-474.

Jáuregui, Carlos A. (2008). *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en America Latina*. Madrid: Iberoamericana.

La info Tu info (31 de julio de 2022). Jordan 23 DROG4\$, PRESO, MUERTE, MUSICA, su HISTORIA. [Video de YouTube]. <https://www.youtube.com/watch?v=lO8wvJtAxXc>

Maldonado-Torres, Nelson (2007). On the Coloniality of Being: Contributions to the development of a concept. *Cultural studies*, 21(2-3), 240-270.

Martin Alcoff, Linda (2005). *Visible Identities. Race, gender and the Self*. Oxford: Oxford University Press.

Meganoticias (27 de febrero de 2024). El Jordan 23 entrega importante donación a damnificados por incendios en Viña del Mar. [Video de YouTube]. https://www.youtube.com/watch?v=nsq6rCbJ35s&ab_channel=Meganoticias

Minks, Amanda y Ochoa Gautier, Ana María (2021). Music, Language, Aurality: Latin American and Caribbean Resoundings. *Annual Review of Anthropology*, 50, 23-39.

Monsiváis, Carlos (1997). *Mexican Postcards (1938-2010)*. Londres y Nueva York: Verso.

Morales, Miguel Ángel (1982). *Cómicos de México*. México D.F.: Editorial. Panorama.

Ochoa Gautier, Ana María (2015). *Aurality. Listening and Knowledge in XIX Century Colombia*. Durham y Londres: Duke University Press.

Papadopoulos, Renos (2006). *Handbook of Jungian Psychology: Theory Practice and applications*. Londres y Nueva York: Routledge.

Quijano, Aníbal (2007). Colonialidad el poder y clasificación social. En Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.), *El Giro Decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 93-126). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana-Siglo del Hombre Editores.

Quijano, Aníbal (1999). ¡Qué tal raza! *Ecuador Debate. Etnicidades e identificaciones*, 48, 141-152.

Ramos, Samuel (1952). *Perfil del Hombre y la Cultura en México*. México: Espasa Calpe.

Reyna, María del Carmen y Krammer, Jean Paul (2012). *Apuntes para la historia de la cerveza en México*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Rodríguez, Zorobabe (1875). *Diccionario de Chilenismos*. Santiago de Chile: Imprenta “El independiente”.

Rufer, Mario (2012). El habla, la escucha y la escritura: subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial. En Sarah Corona y Olaf Kaltmeier (eds.), *En diálogo. Metodologías Horizontales en Ciencias Sociales*. Gedisa: México.

Scott, James (1990). *Domination and the Arts of Resistance. Hidden transcripts*. New Haven: Yale University Press.

Salinas Campos, Maximiliano (2006). La vida y las aventuras cotidianas de Juan Verdejo según la revista Topaze en 1938. *Revista de Ciencias Sociales* (Cl), 16, 65-82.

Salinas, Maximiliano et al. (2011). *El Chile de Juan Verdejo. El humor Político de Topaze 1931-1970*. Santiago: Ediciones USACH.

Subirats, José (1994). *El continente vacío. La conquista del nuevo mundo y la consciencia moderna*. Barcelona: Anaya y Muchnik.

Tomlinson, Gary (2007). *The Singing of the New World. Indigenous voice in the Ear of European Contact*. Nueva York: Cambridge University Press.

Trotta, Felipe (2020). *Annoying Music in Everyday Life*. Nueva York y Londres: Bloomsbury.

Zárate Toscano, Verónica (2009). Los pobres en el Centenario. *Proceso Bi-Centenario*, 6, 4-19.

